CADERNOS deESTUDOcadernosDEestuDOcadernosDEestuDOCADERnosDeESTUDOcaderNOS

ANÁLISE MUSICAL 3



R FRANÇA PINTO 926 - VILA MARIANA - 04016 - SÃO PAULO / SÃO PAULO - (011) 5725363

ISSN 0103-4804

CADERNOS DE ESTUDO

ANÁLISE MUSICAL

Nº 3

São Paulo, Atravez, Outubro/1990

CADERNOS DE ESTUDO é uma publicação da

ATRAVEZ, Associação Artístico-Cultural

Rua França Pinto, 926 - Vila Mariana
04016 - São Paulo/SP Tel.: (011) 572.5363

Índice

OS MODOS E A GÊNESE MUSICAL EM LUIS MILAN

Paulo Castagna

Este artigo apresenta os resultados de uma análise do sistema modal na música para "vihuela de mano" de Luis Milan (c.1500 - após 1561). Os dados obtidos foram comparados com indicações deixadas pelo próprio compositor e com conceitos musicais de sua época, numa tentativa de examinar os elementos estruturais mínimos de que dispunha o vihuelista para a elaboração de sua música.

Milan e sua produção

Luis Milan viveu na Espanha entre cerca de 1500 e pouco após 1561. Cortesão valenciano, poeta, escritor, vihuelista e compositor, de seu trabalho se conhecem apenas três livros impressos, todos destinados às necessidades artísticas da aristocracia ibérica. O *Libro de motes de damas y caballeros : Intitulado el juego de mandar*, de 1535, e o *El Cortesano*, de 1561 (baseado no *Libro del cortegiano*, de Baldassare Castiglione), são obras literárias com textos e poesias que versam sobre assuntos da corte (1). Já o *Libro de mvsica de vihuela de mano. Intitulado El maestro*, de 1535, sua única publicação no gênero, foi dedicado ao rei D.João III de Portugal e voltado à prática musical da nobreza que o cercava (2).

Tida como a primeira coleção impressa de música instrumental espanhola, o *El Maestro* foi escrito para *vihuela de mano* [Figura 1], instrumento peninsular de origens medievais, como o violão, mas para o qual só foram encontradas até hoje, composições feitas no século XVI. Suas seis *ordens*, ou pares de cordas, eram afinadas como as do alaúde (3), permitindo a execução de música polifônica, original e/ou transcrita de obras vocais.

A notação da música para vihuela era feita por meio de um hexagrama, que representava as ordens do instrumento (a linha superior correspondendo à primeira ordem), e de números e *figuras de canto de organo* que indicavam, respectivamente, os *trastes* a serem usados pela mão esquerda e o tempo que deve separar os ataques da mão direita.

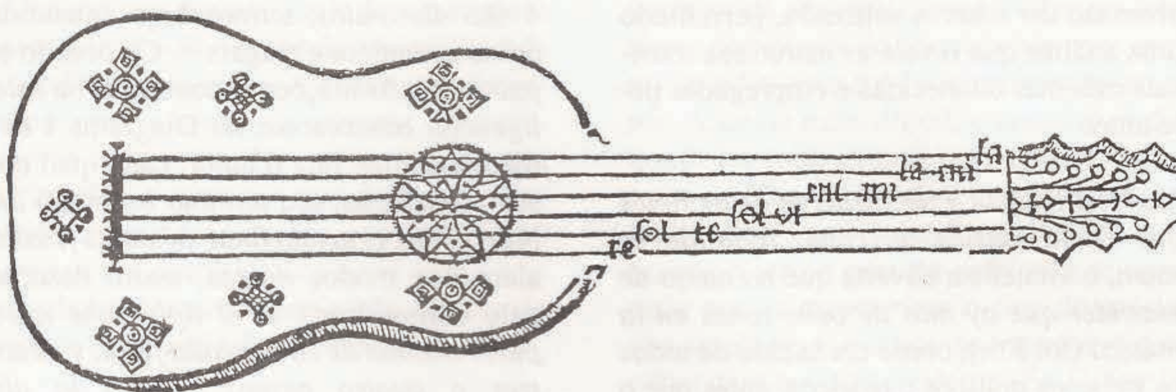


Fig.I - *Vihuela de mano* representada no *El maestro* (fol.A4r)

Milan apresenta suas composições por esse sistema de *cifras*, quase sempre precedidas por *reglas* ou *declaraciones*, pequenos textos com informações destinadas à sua compreensão e execução [Figura II].

No *El maestro* encontram-se, além de inúmeros textos, 72 peças musicais. Destas, 50 são para *tañer de vihuela* (31 *fantasias*, 13 *tentos* e 6 *pavanas*) e 22 para *cãtar y tãner em castellano y en portugues, y en italiano* (12 *villancicos*, 4 *romances* e 6 *sonetos*). O livro não é apenas uma coleção repertorial, mas também uma obra didática, contendo uma seqüência cuidadosamente planejada de textos, *reglas* e *música en cifras*, pois *es su intencion formar e hazer vn musico de vihuela de mano; daquella misma manera que vn maestro haria en vn discipulo que nunca huuiesse tañido* (fol. Br) [(4)].

Modos e transposições modais

Quase como em um tratado teórico, Milan fornece informações básicas para a com-

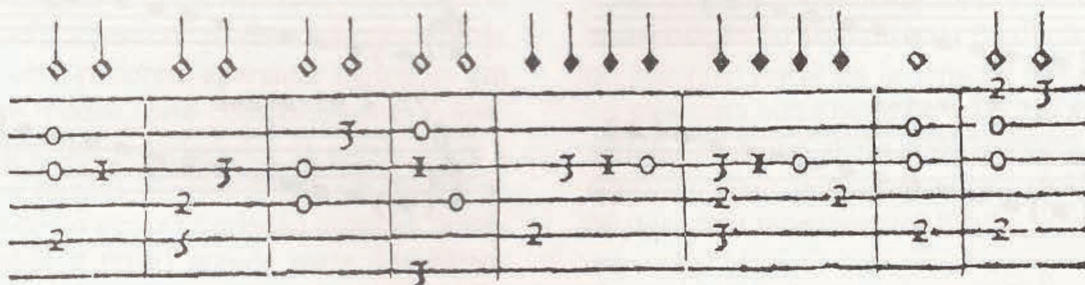


Fig.II - *Regla e Cifras* da fantasia VII (fol.C3r)

preensão do sistema utilizado, permitindo uma análise que revele as estruturas musicais mínimas conhecidas e empregadas pelo autor.

Na *Intelligencia y declaracion delos tonos que en la musica de canto figurado se vsam*, o vihuelista adverte que *no aueys de entender que ay mas de ocho tonos en la música* (fol.R6r), como era sabido de todos os músicos práticos e teóricos, antes que o sistema de 12 modos fosse descrito por Glareanus no *Dodecachordon* [5], de 1547. Desses 8 modos ou *tonos*, 4 são *maestros* e 4 são *discipulos*, termos hoje entendidos como autênticos e plagais [6]. Colocando em pauta as informações encontradas na *Intelligencia*, observamos no Diagrama I os 8 modos de que fala o autor, cada qual com sua numeração, seu *termino* (o antigo *ambitus*) e sua *clausula final* (a antiga *finalis*), além dos modos *mixtos*, assim descritos pelo compositor : *si el tiple sube nueue putos encima de su clausula final, y abaixa tres o quatro puntos debaxo la dixa clausula final: entonces vsa del termino del tono maestro y el discipulo, y se mescla conellos: y por esto se dize mixto* (fol.R6r).

Diagrama I - Modos *maestros, discipulos* e *mixtos* descritos por Luis Milan

Milan indica a possibilidade do uso de duas notas além da oitava, escala básica dividida em quinta, ou *diapente*, e quarta, ou *diathesaron*, com a função de permitir cadenciamentos completos. Mas nem sempre usa em música o *termino* que descreve. Em vários casos há notas que excedem os 10 *puntos* e em outros a oitava não chega a se completar, demonstrando a não rigidez do sistema na questão dos âmbitos modais.

Sabemos, pelo autor, que *el tono se ha de conocer en solo en tiple en las cōposturas de musica* (fol.R5v), ou seja, apenas na voz superior da peça polifônica. As vozes inferiores participam do contraponto, mas sempre regidas pelo modo conrfigurado no *tiple*. A tarefa mais difícil, entretanto, é distingüí-las entre si, pois o vihuelista alterna o uso de uma, duas, três e quatro vozes, em muitos casos entrelaçando-se de tal maneira, que o termo **pseudo-polifonia** se torna mais apto a caracterizar o tipo de música que se observa, quando se transcreve suas *cifras* para notação moderna [Ex.I]. Por isso, o conhecimento preciso do modo de uma peça se torna fundamental para uma transcrição criteriosa.

Ex.I - *Tentos* IX (*fantasia* XVIII) (fol.E6v, compassos 58-63) do 7º e 8º modos, transposição re (clausula final Ré)

Facilitando a análise, Milan informa também que cada peça para *tañer de vihuela* está composta em torno de um único padrão modal, seja ele *maestro*, *discipulo* ou *mixto* (7). Apesar de pequenos segmentos de uma obra poderem aparentar incursões em outros modos, esse comportamento é apenas uma das propriedades da escala sobre a qual a música foi construída. Os modos atuam como *genes* na criação musical, determinando a priori grande parte das características melódicas e harmônicas que terá a peça acabada.

Mas não é apenas nessa forma que os modos são usados por Milan. O autor descreve um recurso que denomina *mutacion de termino* (fol.E2v), que nada mais é do que a transposição do ambitus e da finalis do modo *por otra parte en la vihuela* (fol.F3v), ou seja, para outra parte do braço do instrumento. O mesmo modo pode aparecer, portanto, *mudado por otras partes* (fol.K2v) ou *por otros terminos* (fol.E2v).

Catalogando todas as transposições utilizadas por Milan em sua música, constatamos

seis categorias diferentes ou, na linguagem do vihuelista, seis *clausulas finales* com seis *terminos* possíveis para cada modo, apesar de não mais de quatro delas serem usadas em cada caso (Diagrama II). Notamos ainda, que as *clausulas finales* do mesmo modo, em cada transposição, estão separadas entre si pela mesma distância que separa as alturas **ut re mi fa sol la**, os signos de solmização conhecidos na época e, aqui, correspondentes à escala Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá [8]. Assim sendo, usaremos tais signos para dar nome às transposições e facilitar o reconhecimento da escala básica em cada peça [9].

Esse diagrama foi construído levando-se em conta uma transcrição das *cifras* para a notação moderna com base na afinação do violão, uma vez que não existia na época nenhuma indicação precisa para a altura das cordas da vihuela, além do intervalo que separava suas ordens [10]. Também não existia um padrão que estabelecesse a altura absoluta das notas musicais, fazendo com que o sistema de leitura musical, ou solmização, fosse sempre relativo. Por isso, qualquer que fosse a transposição usada na vihuela, as *clausulas finales* dos oito modos recebiam sempre as mesmas designações, baseadas apenas na nomenclatura teórica das notas musicais. Tais nomes eram o resultado da superposição vertical de letras e signos de solmização, de acordo com o Diagrama III [11].

Isto significa que os vihuelistas não faziam seus cálculos sobre pentagramas, mas diretamente sobre o braço da vihuela [12]. Representando-se nas cordas do instrumento a

	UT	RE	MI	FA	SOL	LA
1º/2º modos						
3º/4º modos						
5º/6º modos						
7º/8º modos						

Diagrama II - Transposições modais utilizadas por Milan

	Γ	A	B	C	D	E	F	G	a	b	c	d	e	f	g	aa	bb	cc	dd	ee
h.1	ut	re	mi	fa	sol	la														
h.2				ut	re	mi	fa	sol	la											
h.3							ut	re	mi	fa	sol	la								
h.4								ut	re	mi	fa	sol	la							
h.5											ut	re	mi	fa	sol	la				
h.6														ut	re	mi	fa	sol	la	
h.7															ut	re	mi	fa	sol	la

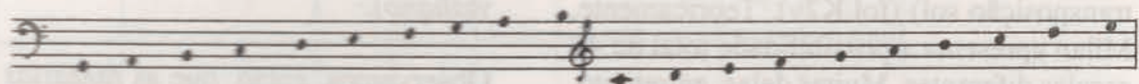
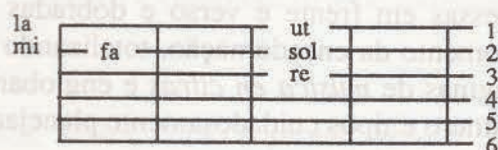


Diagrama III - Formação dos nomes das notas musicais no século XVI (leitura vertical) pela superposição de letras e signos de solmização (leitura horizontal)

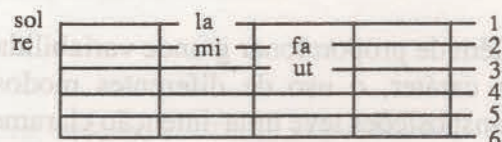
posição de cada uma das seis *clausulas finales* possíveis para cada modo, teremos uma idéia bem mais clara dos pontos sobre os quais Milan construia as escalas modais em cada tipo de transposição [Diagrama IV].

Entende-se, portanto, como um mesmo *punto* da vihuela pode ser *clausula final* de modos diferentes : *por estas mismas ptes*

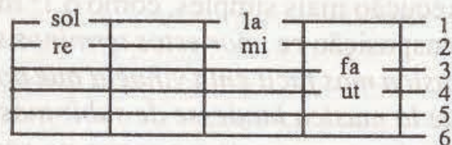
Primer / segundo tonos
Clausula final : D la sol re



Tercero / quarto tonos
Clausula final : E la mi



Quinto / sexto tonos
Clausula final : F fa ut



Septimo / octavo tonos
Clausula final : G sol re ut

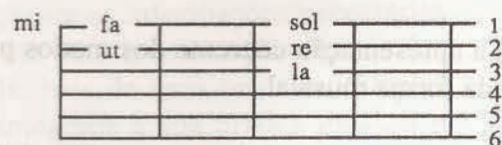


Diagrama IV - Pontos da vihuela onde se encontram as *clausulas finales* de cada transposição modal

(6º modo, transposição Lá) *se puede azer el octauo* (transposição Sol). *la diferecia es q̃ feneciedo los dos en vn mismo pũto* (1ª ordem, 3º traste) *se dira fefaut si es sexto y gesolreut si es octauo* (fol.Pr).

O uso de várias transposições teria a função de dinamizar o sistema, de atribuir matizes diferentes para a mesma cor (*tono* ou modo) : *mejor paresce el tercero y quarto tono enla vihuela por donde esta fantasia anda* (3º modo, transposição fa) *que no por dõde va la fantasia passada* (3º e 4º modos, transposição sol) (fol.K2v). Teoricamente, Milan apresenta a possibilidade total de 48 escalas diferentes. Muitas delas, entretanto, não são usadas, ou pela dificuldade técnica que implica sua execução, ou pelas limitações de âmbito impostas pelo instrumento, já que o número máximo de 10 *trastes* na vihuela impedia a formação completa de certas escalas : *no se puede perfectamete formar por aq̃ sino el sexto* (transposição sol) : *porq̃ ꝑa el quĩto tono faltale su justo termio* (fol.Mr). a nota correspondente à 2ª ordem, 3º *traste* (Ré³, no violão) era a *clausula final* mais aguda sobre a qual se podia construir uma oitava completa.

Aspectos didáticos

Além de proporcionar grande variabilidade de caráter, o uso de diferentes modos e transposições teve uma intenção claramente didática. Milan organiza as obras de seu livro segundo vários critérios, dois deles envolvendo fatores ligados ao sistema modal :

1) a apresentação coerente dos modos para cada forma musical;

2) a apresentação de número e dificuldade técnica crescentes de transposições modais.

O primeiro critério pode ser observado na Tabela I (que apresentamos na página seguinte), onde a numeração das obras que adotamos é seguida, entre parênteses, pela numeração proposta por Ruggero Chiesa, atualmente a mais conhecida [13]. As indicações de livros, cadernos (grupos de peças identificadas por letras maiúsculas), das formas musicais e, no caso das peças para vihuela solo, dos seus modos, são originais de Milan (seja VC = *villancico en castellano*, VP = *villancico en portugues* , RC = *romance en castellano* e SY = *soneto en ytaliano*).

Observamos, então, que as *fantasias* apresentam ao principiante, numa ordem quase perfeita, os modos *maestros*, *discipulos* e *mixtos*, mas com a interpolação, em ambos os *libros*, dos grupos de *tentos*. Estes últimos, assim como as pavanas, apresentam também em ordem os modos mistos. Já os dois grupos de *musica para cantar e tañer*, para os quais indicamos apenas os modos relativos às partes vocais, fazem uso desordenado dos modos, mas com uma nítida preferência pelo 1º e 7º , rejeição do 3º e 4º e raro uso dos modos mistos.

O segundo critério de organização pode ser observado na Tabela II. Nesta, utilizamos como medida da quantidade de peças o *quaderno*, conjunto de 3 folhas grandes impressas em frente e verso e dobradas no momento da encadernação, totalizando 12 páginas de *musica en cifras* e englobando número e tipos cuidadosamente planejados de composições.

É o próprio vihuelista quem indica quais são as escalas que resultam em música de execução mais simples, como o 1º modo na transposição re : *por estos terminos se da la musica mas facil enla vihuela que por otras que la musica huuiesse de subir mas arriba del cinqueno traste y porque no sean dificiles detañer al principiante* (fol.B2v).

Primeiro Livro					
FANTASIAS (grupo Ia)	B	F I	(F I)	1º	re
		F II	(F II)	1º	re
		F III	(F III)	1º	re
		F IV	(F IV)	2º	re
	C	F V	(F V)	2º	re
		F VI	(F VI)	1º e 2º	re
		F VII	(F VII)	3º	re
		F VIII	(F VIII)	4º	re
		F IX	(F IX)	3º e 4º	re
TENTOS (grupo I)	D	T I	(F X)	1º e 2º	re
		T II	(F XI)	1º e 2º	re
		T III	(F XII)	3º e 4º	re
		T IV	(F XIII)	1º	re
		T V	(F XIV)	3º e 4º	re
	E	T VI	(F XV)	5º e 6º	re
		T VII	(F XVI)	5º e 6º	sol
		T VIII	(F XVII)	5º e 6º	sol
		T IX	(F XVIII)	7º e 8º	re
FANTASIAS (grupo Ib)	F	F X	(F XIX)	5º	re
		F XI	(F XX)	6º	sol
		F XII	(F XXI)	7º	re
		F XIII	(F XXII)	8º	re
PAVANAS	G	P I	(P I)	1º e 2º	re
		P II	(P II)	3º e 4º	re
		P III	(P III)	5º e 6º	re
		P IV	(P IV)	7º e 8º	re
		P V	(P V)	8º	re
		P VI	(P VI)	8º	re
MÚSICA PARA CANTO E VIHUELA (grupo I)	H	VC I	(-)	(5º)	re
		VC II	(-)	(8º)	re
		VC III	(-)	(1º)	re
		VP I	(-)	(7º)	la
		VP II	(-)	(7º)	la
		VP III	(-)	(7º)	sol
		RC I	(-)	(7º)	sol
		RC II	(-)	(7º)	la
		SY I	(-)	(7º)	sol
		SY II	(-)	(7º e 8º)	la
		SY III	(-)	(5º)	sol

Segundo Livro					
FANTASIAS (grupo IIa)	J	F XIV	(F XXIII)	1º	sol
		F XV	(F XXIV)	2º	sol
		F XVI	(F XXV)	1º e 2º	sol
	K	F XVII	(F XXVI)	3º e 4º	sol
		F XVIII	(F XXVII)	3º	fa
		F XIX	(F XXVIII)	4º	fa
	L	F XX	(F XXIX)	3º e 4º	fa
		F XXI	(F XXX)	3º e 4º	fa
		F XXII	(F XXXI)	6º	sol
	M	F XXIII	(F XXXII)	6º	sol
		F XXIV	(F XXXIII)	6º	sol
TENTOS (grupo II)	N	T X	(T I)	1º e 2º	sol
		T XI	(T II)	3º e 4º	fa
		T XII	(T III)	5º e 6º	sol
		T XIII	(T IV)	7º e 8º	la
FANTASIAS (grupo IIb)	O	F XXV	(F XXXIV)	7º	re
		F XXVI	(F XXXV)	8º	re
		F XXVII	(F XXXVI)	7º e 8º	re
		F XXVIII	(F XXXVII)	7º e 8º	re
	P	F XXIX	(F XXXVIII)	6º	la
		F XXX	(F XXXIX)	7º e 8º	ut
		F XXXI	(F XL)	7º e 8º	re
MÚSICA PARA CANTO E VIHUELA (grupo II)	Q	VC IV	(-)	(7º)	re
		VC V	(-)	(2º)	sol
		VC VI	(-)	(1º)	ut
		VP IV	(-)	(1º)	re
		VP V	(-)	(8º)	ut
		VP VI	(-)	(1º)	ut
		RC III	(-)	(1º)	la
	R	RC IV	(-)	(7º)	sol
		SY IV	(-)	(1º)	re
		SY V	(-)	(6º)	mi
		SY VI	(-)	(7º)	la

Tabela I - Modos e transposições na música do *El maestro*

			UT	RE	MI	FA	SOL	LA	total
PRIMEIRO LIVRO	F-Ia	B	-	5	-	-	-	-	5
		C	-	4	-	-	-	-	4
	T-I	D	-	5	-	-	-	-	5
		E	-	2	-	-	2	-	4
	F-Ib	F	-	3	-	-	1	-	4
	P	G	-	6	-	-	-	-	6
	CV-I	H	-	3	-	-	4	4	11
SEGUNDO LIVRO	F-IIa	J	-	-	-	-	3	-	3
		K	-	-	-	2	1	-	3
		L	-	-	-	2	1	-	3
		M	-	-	-	-	2	-	2
	T-II	N	-	-	-	1	2	1	4
	F-IIb	O	-	4	-	-	-	-	4
		P	1	1	-	-	-	1	3
	CV-II	Q-R	3	3	1	-	2	2	11
		total	4	36	1	5	18	8	72

Tabela II - Quantidade de peças encontradas em cada transposição no *El maestro*

Percebemos, assim, como o *primer libro*, que *es para principiantes* (fol.A6r), serve-se de modos por *partes faciles* (fol.B3v), enquanto a música do segundo livro, muito mais difícil, está feita sobre transposições de execução mais complexa : *y assi vereys eñste segũdo libro los tonos por otras partes en la vihuela q̃ eñste passado libro haueys visto* (fol.H8v). Já nas peças para canto e vihuela, a diferença é mais sutil, com um predomínio das transposições **sol** e **la** no primeiro livro e **ut** e **re** no segundo, além de número maior de transposições usadas, com relação às peças para vihuela solo.

Com isso, o compositor acaba fornecendo ao principiante as informações necessárias e suficientes para a construção das escalas na vihuela, mas de uma maneira completamente integrada à sua prática musical e ao seu grau de domínio técnico do instrumento.

Cadências intermediárias

Compreendida a estrutura básica dos modos em Milan, passemos a analisar as características estruturais de cada um deles. Segundo o autor, um modo não se individualiza apenas *enel termino* ou *en la clausula final*, mas também *en las clausulas* (fol.R 5v), ou seja, nas pontuações ou cadências intermediárias que acontecem no decorrer da peça [Ex.II]. Muitas são as formas de cadências que aparecem, com relação ao material empregado, apesar de Milan identificar apenas duas delas como *clausula* (cadência que faz uso da suspensão e resolução de uma das vozes). e *cadencia* (cadência plagal) : *no todas las fantasias acaban en clausula : porque algunas acaban en vna cadencia o consonancia* (fol.R6r). Porém, o que nos interessa aqui não é a maneira como ocorrem as cadências, mas em que graus do modo são encontradas.

O autor aponta, na *Intelligencia*, três tipos de cadências, com relação aos graus da escala em que se formam : *generales* (I, IV e V graus), *voluntaria* ou *punto para descançar* (III grau) e, apenas para o 1º modo, *un puto mas baxo d su clausula final* (VII grau, abaixo da *finalis*). A análise demonstra um sistema bem mais complexo, mas confirma a existência de uma hierarquia para as cadências, que teóricos como Gallus Dressler agrupavam em *clausulae principales*, *clausulae minus principales* e *clausulae peregrinae* (14). Observamos na Tabela III a taxa média de cadências que cada grau recebe em modos e transposições específicos na música para vihuela solo (entre parêntesis a quantidade de peças encontradas) (15).

Embora seja possível constatar diferenças quantitativas que estatisticamente confirmem as categorias cadenciais de Milan e Dressler, percebemos como as transposições podem influir na ocorrência de certas *clausulas*, por razões puramente instrumentais (a transposição **sol**, por exemplo, aparece como a mais pobre em variedade de cadências intermediárias).

Mas há particularidades no cadenciamento de cada modo : enquanto para o 1º, 2º, 7º e 8º modos as *clausulas generales* são I IV e V, no 3º e 4º modos temos I IV e VI e no 5º e 6º, I IVb e V (modos plagais e mistos

Ex.II - Clausula e cadencia na fantasia XVIII (XXVII) (fol.K5r, cps.222-8) do 3º modo, transposição **fa** (clausula final Ré)

podem, evidentemente, cadenciar abaixo da *finalis*). Outras diferenças acontecem ainda ao nível das cadências que chamaremos de <u>excepcionais</u> e <u>inexistentes</u>, como veremos na Tabela IV e no Gráfico I, apresentados nas páginas seguintes.

		I	II	III	IV	V	VI	VII
1º modo t. re	(4)	37,1	-	20,0	08,6	25,7		08,6
1º modo t. sol	(1)	45,5	-	-	-	54,5		-
2º modo t. re	(2)	18,7	-	31,2	12,5	31,2		06,2
2º modo t. sol	(1)	46,7	-	06,7	13,3	20,0		13,3
1º e 2º modos t. re	(2)	30,5	05,5	05,5	-	50,0		08,3
1º e 2º modos t. sol	(4)	35,7	-	-	10,7	53,6		-
Total 1º / 2º modos	(14)	34,7	01,4	10,6	07,1	39,7		06,4
		I	II	III	IV	V	VI	VII
3º modo t. re	(1)	77,7		11,1	11,1		-	-
3º modo t. fa	(1)	45,4		-	36,4		18,2	-
4º modo t. re	(1)	83,3		-	16,7		-	-
4º modo t. fa	(1)	43,7		18,7	31,2		06,2	-
3º e 4º modos t. re	(4)	58,8		08,8	17,6		11,8	02,9
3º e 4º modos t. fa	(3)	49,0		12,2	24,5		14,3	-
3º e 4º modos t. sol	(1)	77,7		-	-		22,2	-
Total 3º / 4º modos	(12)	56,0		09,7	21,6		11,9	00,7
		I	II	III	IV^b	V	VI	VII
5º modo t. sol	(1)	66,7	-	-	06,7	26,7	-	
6º modo t. sol	(1)	77,0	-	04,9	-	16,4	01,6	
6º modo t. la	(4)	61,1	-	-	11,1	27,8	-	
5º e 6º modos t. re	(2)	48,3	-	-	13,8	37,9	-	
5º e 6º modos t. sol	(3)	60,0	-	10,0	-	30,0	-	
Total 5º / 6º modos	(11)	65,4	-	04,3	03,7	25,9	00,6	
		I	II	III	IV	V	VI	VII
7º modo t. re	(2)	55,5	06,7	-	22,2	15,5	-	
8º modo t. re	(4)	62,5	-	03,1	12,5	21,9	-	
7º e 8º modos t. ut	(1)	54,5	-	09,1	09,1	18,2	09,1	
7º e 8º modos t. re	(5)	52,9	02,9	01,4	17,1	22,9	02,9	
7º e 8º modos t. la	(1)	57,1	-	-	28,6	14,3	-	
Total 7º / 8º modos	(13)	55,8	02,6	02,1	17,9	19,5	02,1	

Tabela III - Taxa média de cadências por grau (em %) na música para vihuela solo

	PROPRIAS (*clausulas generales*)	FACULTATIVA (*clausula voluntaria*)	EXCEPCIONAIS	INEXISTENTES
1º / 2º modos	I IV V	III	II VII	VI
3º / 4º modos	I IV VI	III	VII	II V
5º / 6º modos	I IV^b V	III	(II) VI	IV♮ VII
7º / 8º modos	I IV V	III	II VI	VII

Tabela IV - Categorias de cadências intermediárias e comportamento cadencial nos 8 modos

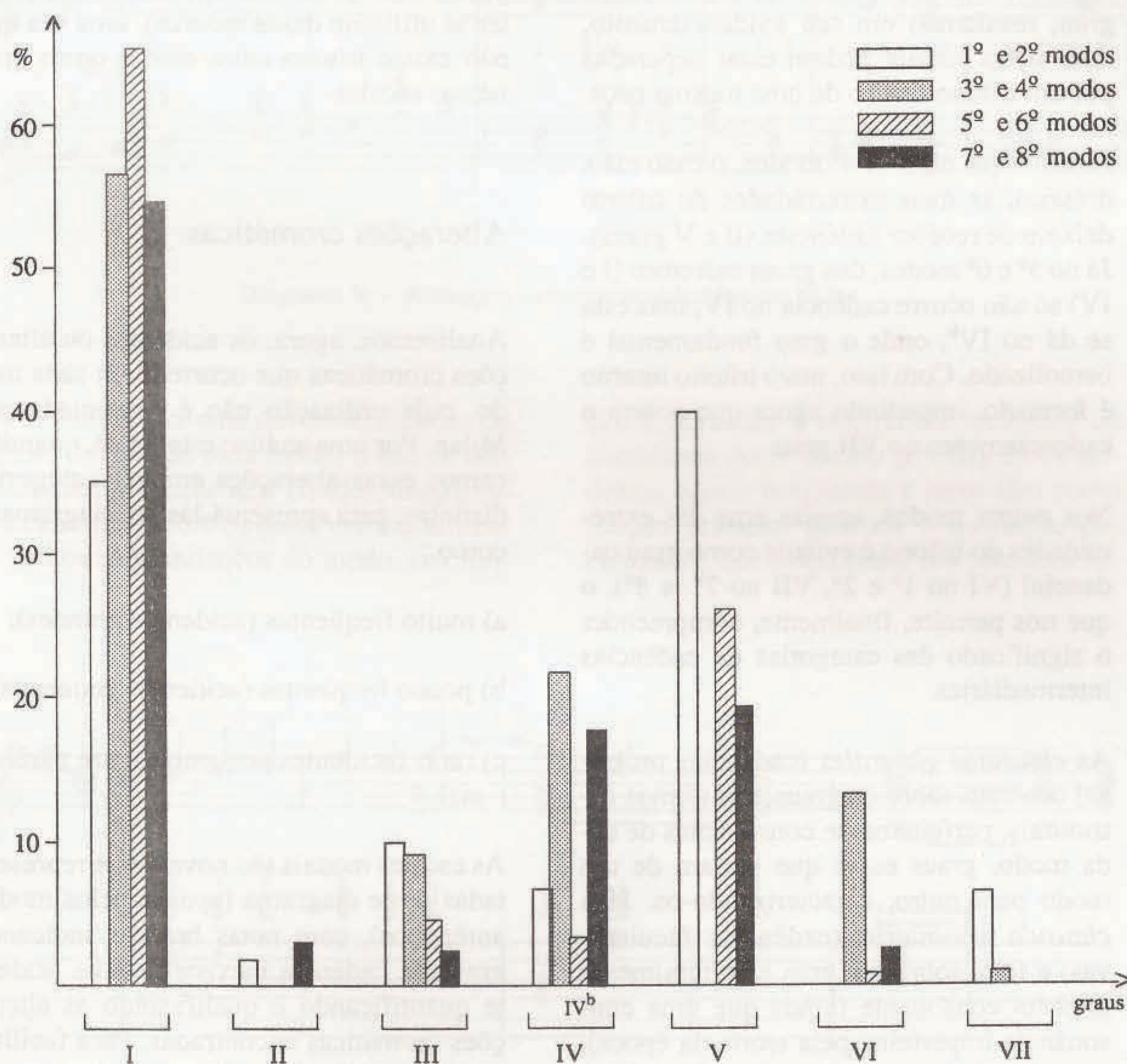


Gráfico I - Diferenciação qualitativa e quantitativa no cadenciamento dos 8 modos na música para vihuela solo

A razão desse comportamento específico pode ser encontrada na própria estrutura de cada escala. Em todos os modos há dois graus que distam um trítono entre si, ou seja, uma quarta aumentada ou um quinta diminuída. Conhecido há séculos como ***diabolus in musica***, este intervalo ainda era tido como elemento desestabilizador do sistema, dado o desequilíbrio acústico que causava sua ocorrência. Não era um intervalo proibido no século XVI, mas usado com extrema cautela, de modo a ser ouvido com a mínima ênfase possível. Como a cadência é um repouso sobre determinado grau, resultando em seu evidenciamento, duas delas jamais podem estar separadas por um trítono dentro de uma mesma peça.

Assim é que no 3º e 4º modos, o caso mais drástico, as duas extremidades do trítono deixam de receber cadências (II e V graus). Já no 5º e 6º modos, dos graus extremos (I e IV) só não ocorre cadência no IV, mas esta se dá no IV^b, onde o grau fundamental é bemolizado. Com isso, novo trítono interno é formado, impedindo agora que ocorra o cadenciamento no VII grau.

Nos outros modos, apenas uma das extremidades do trítono é evitada como grau cadencial (VI no 1º e 2º, VII no 7º e 8º), o que nos permite, finalmente, compreender o significado das categorias de cadências intermediárias.

As *clausulas generales* (cadências próprias) ocorrem sobre os graus, em termos estruturais, perfeitamente consonantes de cada modo, graus esses que variam de um modo para outro, caracterizando-os. Já a *clausula voluntaria* (cadências facultativas) é feita sobre um grau estruturalmente também consonante (ainda que uma consonância imperfeita, pela teoria da época), mas situado no meio da quinta do modo e idêntico para todos eles (III grau) : é um *punto para descançar*, comum a todas as escalas, onde a cadência, como nas *clausulas generales*, sempre é permitida.

Por essa razão, o 1º, 2º, 7º e 8º modos cadenciam no III grau, deixando a outra extremidade do trítono com cadências inexistentes. Cadências excepcionais podem ocorrer ainda em outros graus, desde que não repousem sobre um dos graus formadores do trítono.

Assim sendo, deduzimos não haver, pelo sistema, proibição de cadências no II grau para o 5º e 6º modos (apesar de Milan não ter se utilisado desse recurso), uma vez que não existe trítono entre esse e outro grau nessas escalas.

Alterações cromáticas

Analisemos, agora, os acidentes ou alterações cromáticas que ocorrem em cada modo, cuja utilização não é comentada por Milan. Por uma análise estatística, quantificamos essas alterações em três categorias distintas, para apresentá-las no Diagrama V como :

a) muito freqüentes (acidentes grandes);

b) pouco freqüentes (acidentes pequenos);

c) raras (acidentes pequenos, entre parêntesis).

As escalas modais são novamente representadas neste diagrama (apenas pelos modos autênticos), com notas brancas indicando graus de cadência inexistente e os acidente quantificando e qualificando as alterações cromáticas encontradas. Para facilitar a compreensão da análise, ao lado dos modos representamos as suas cadências intermediárias características.

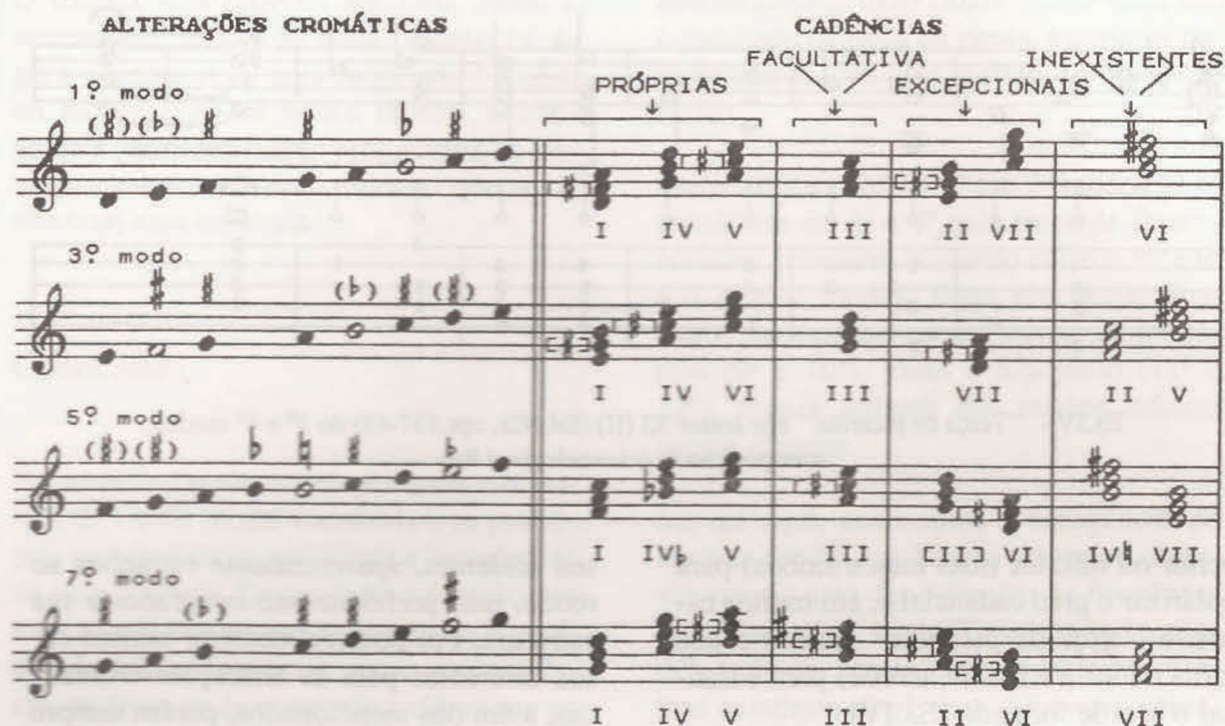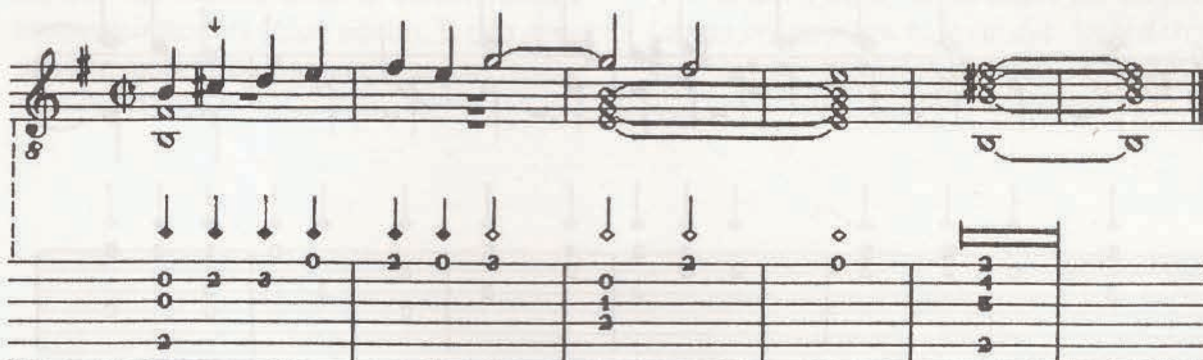


Diagrama V - Alterações cromáticas utilizadas por Milan

Observamos, em uma das extremidades do trítono interno de cada modo, o uso de acidentes muito freqüentes. Usados, dentre esses extremos, sobre os graus estruturalmente menos característicos do modo, sua função é abrandar a ocorrência melódica ou harmônica desse trítono [Ex.III]. Já os acidentes pouco freqüentes e raros têm como função primeira permitir a formação das *clausulas*, que necessitam um semitom su-



Ex.III - Neutralização do trítono nos *tentos* III (*fantasia* XII) (fol.D5r, cps.100-5) do 3º e 4º modos, transposição re (*clausula final* Si)

Ex.IV - "Terça de picardia" nos *tentos* XI (II) (fol.N2r, cps.137-43) do 3º e 4º modos, transposição **fa** (*clausula final* Ré)

perior ou inferior (mas nunca ambos) para polarizar o grau cadencial e, em muitos casos, a "terça de picardia" (acidente que torna maior a terça do acorde) para enfatizar o acorde formado [Ex.IV].

Constatamos, então, quatro categorias hierárquicas para as alterações cromáticas. Assim como nas cadências, temos para estas as próprias (muito freqüentes), facultativas (pouco freqüentes), excepcionais (raras) e inexistentes. Mas o que torna o sistema interessante é o fato de todas as alterações poderem ocorrer com outras funções, aparecendo as peças quase sempre repletas desses acidentes, aparentemente estranhos ao modo, mas perfeitamente integrados à sua estrutura. Foi possível detectar muitos casos diferentes para as alterações cromáticas, além dos mencionados, porém sempre utilizando os acidentes indicados, em suas respectivas transposições [Ex.V].

Como conseqüência dessas alterações, é nítida a aproximação que existe entre o 5º e o 7º modos (e respectivos plagais), pela tendência à sua equiparação intervalar, o mesmo acontecendo entre o 1º e o 3º (ídem), a ponto de ser quase impossível, em muitos casos, a sua diferenciação.

Ex.V - Alterações cromáticas fora da cadência na *fantasia* XIV (fol.Jr, cps.5-10) do 1º modo, transposição **sol** (*clausula final* Ré)

O trítono, que provoca em cada modo a necessidade do uso de certas alterações, agora é responsável pela tendência à fusão, ou hibridização de certos modos, acarretando a desestabilização progressiva do sistema. Compreende-se o cuidado que se tinha com esse intervalo.

Conclusões

Percebemos, então, a relação entre a estrutura da escala modal escolhida e as principais características melódicas e harmônicas da peça acabada. De um lado, a posição dos tons e semitons no modo determina a posição do trítono interno e, como conseqüência, os graus onde ocorrerão cadências e os tipos de acidentes que serão usados. De outro, a adoção de um modo autêntico, plagal ou misto já determina o âmbito, a posição exata dos graus cadenciais e das alterações cromáticas na escala, limitados e distribuídos no braço do instrumento de acordo com a transposição empregada.

A gênese da música modal, como esta que vimos em Milan, lembra a própria gênese dos seres vivos, onde a posição dos aminoácidos na molécula de DNA determina a seqüência dos genes, que já no embrião contêm codificadas todas as características estruturais do indivíduo adulto, E não apenas tais indivíduos possuem características absolutamente individuais, como estas são o resultado da troca de genes, e portanto características, dos dois indivíduos que o geraram.

Observamos como o 1º e o 2º modos se aproximam do 3º e 4º pela troca de fatores comuns, o mesmo se dando entre o 5º e 6º e o 7º e 8º modos. Estes são, respectivamente, os *pais* dos modos dórico e hipodórico (9º e 10º), jônio e hipojônio (11º e 12º), nomes *infantis* dos modos *adultos* menor e maior.

Se, até aqui, analisamos a ontogênese do sistema modal em Milan, pudemos observar apenas uma das *gerações* na filogênese dos sistemas musicais. Superpondo-se, modificando-se, aniquilando-se, muitos sistemas existiram desde que o homem começou a fazer música, alguns chegando vivos em nossos dias e outros só descobertos após sua extinção.

Sistemas ainda em uso, novos ou velhos, muito ou pouco difundidos, apesar de profundamente enraizados na evolução musical, algum dia também se tornarão arcaicos, cedendo seus lugares a outros sistemas que percorrerão os mesmos caminhos : *Enquanto este planeta continuar a girar, obedecendo à imutável Lei da Gravidade, as formas mais belas, mais maravilhosas, que evoluíram a partir de un início tão simples, ainda prosseguem hoje em dia neste desenvolvimento* (Charles Darwin, 1859) [16].

NOTAS

(1) A primeira biografia conhecida de Luis Milan, sobre a qual estão baseadas as demais, foi publicada em MORPHY, Guillermo. *Les luthistes espagnols du XVI e siècle*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1902. Cf.PRAT, Domingo. "Milán, Luis", in: *Diccionario de guitarristas...* . Buenos Aires: Casa Romero y Fernandes, 1934, pp.206-208.

(2) Extremamente raro, existem hoje cerca de 12 exemplares do *El maestro*, em bibliotecas de Barcelona, Madrid, Viseu, Leipzig, Paris, Parma, Haia, Londres, Chicago e Washington, cujo frontispício é o seguinte : *LIBRO DE MV / sica de vihuela de mano. Intitulado El / maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden / que vn maestro traheria con vn discipulo / principiante : mostrandole ordenadamen / te desde los principios toda cosa que / podria ignorar para entender la / presente obra. Compuesto por / don Luys Milan. Dirigido / al muy alto et muy pode / rodo et inuictissimo prĩci / pe don Juhan : por / la gracia de dios / rey de Portu / gal y delas / yslas. / etc. / Año. M.D.xxxv. / Con priuilegio Real.* (no fol.R6r. : */.../ por Francisco Diaz Romano. En la Metropolitana y Coronada / Ciudad de Valencia. Acabose a .iiii. dias del mes de Deziẽbre / Año de nuestra reparacion. de Mil y quinientos / treinta y seys*). Houve seis reedições completas desta obra, a saber : *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El maestro* (ed.Leo Schrade). Leipzig (Publicationen älterer Musik, II), 1927, e 2ª ed. Wiesbaden, 1976; *El Maestro* (Trascrizione in notazione moderna per chitarra di Ruggero Chiesa). Milano: Edizioni Suvini-Zerboni, 2 vol., 1965, 2ªed. 1975; *Libro de Musica de vihuela de mano intitulado El Maestro* (ed. and translated by Charles Jacobs). Pensylvania State University Press, 1971; *Libro de Musica de vihuela de mano* (ed. facsimilar). Genève: Minkoff Editeur, 1975.

(3) A vihuela descrita por Milan tinha seis pares de cordas afinadas em uníssono e distantes entre si (da mais grave à mais aguda) segundo a relação 4ªJ-4ªJ-3ªM-4ªJ-4ªJ. Para tornar a afinação do violão próxima à da vihuela, as cordas devem ser usadas nas alturas Mi^1 - $Lá^1$ - $Ré^2$ - $Fá^{\#2}$ - Si^2 - Mi^3.

(4) Nos livros antigos, muitas vezes a numeração era feita não por páginas, mas por fólios (fol.). Neste sistema de transcrição, o fólio é indicado por uma letra maiúscula que representa o caderno (unidade de encadernação constituída por 3 ou 4 folhas grandes dobradas), um algarismo arábico que dá a posição do fólio no caderno e as letras "r" ou "v", que indicam a lauda da frente (reverso) ou do verso.

(5) Há edição facsimilar pela Georg Olms Verlag (Hildesheim e N. York, 1969, 470 p.).

(6) Mestres e discípulos. Os dicionários e tratados de música espanhóis e portugueses continuam a utilizar esta nomenclatura até, pelo menos, o final do século XIX. Traduções para o vernáculo do latim *autenticus* e *plagalis* são características deste século.

(7) Há casos ambíguos, como o *villancico en castellano* I (*Toda mi vida hos ame*), que atribuímos ao 5º modo (transposição **re**), mas que também pode ser analisado como 7º modo (transposição **ut**). Quanto à mudança do modo na mesma peça, um único caso parece ocorrer no *romance en castellano* I (*Durandarte durandarte*), do 7º modo transposição **sol**), onde a segunda parte começa no 5º modo (transposição **ut**), retornando em seguida ao modo e transposição anteriores.

(8) A solmização foi um sistema criado por Guido d'Arezzo no século XI e exposto pela primeira vez por Johannes Afflighemensis no tratado *De Musica*, de c.1100. Nesse sistema, as sílabas **ut re mi fa sol la**, iniciais do hino *Ut queant laxis*, eram usadas para entoar três tipos de hexacordes : *naturale* (Dó Ré Mi Fá Sol Lá), *mollis* (Fá Sol Lá Si^b Dó Ré) e *durum* (Sol Lá Si Dó Ré Mi).

(9) No século XVI a transposição começa a ser usada tanto na música vocal (conhecida como *cantus fictus*) quanto na música instrumental. Os vihuelistas sempre fazem uso de transposições cuja distância está baseada nos signos de solmização. Porém, enquanto Milan emprega o hexacorde *naturale* (correspondente à escala Dó Ré Mi Fá Sol Lá), Alonso Mudarra e Henriquez de Valderrabano, por exemplo, utilizam transposições sobre o hexacorde *durum* (Sol Lá Si Dó Ré Mi). Já Luis de Narváez serve-se de ambos, usando uma escala do tipo (Dó) Ré Mi Fá $Fá^\#$ Sol Lá, ou (Sol) Lá Si Dó $Dó^\#$ Ré Mi (desprezando a transposição entre parênteses).

(10) A constatação de transposições diferentes para

o mesmo modo fez com que vários musicólogos imaginassem que cada livro de música para esse instrumento teria sido escrito para vihuelas com seis afinações diferentes, permitindo sempre a transcrição para notação moderna com ausência de bemóis ou sustenidos na armadura de clave. Sob esse ponto de vista, Milan teria escrito para vihuelas em Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Si (considerando a altura da primeira ordem), cuja música estaria cifrada, respectivamente, nas transposições **la, sol, fa, mi, re** e **ut**. Essa interpretação, apesar de bastante difundida, não encontra qualquer fundamentação teórica. O próprio Milan deixa instruções para afinar o instrumento que invalidam tal hipótese : *Si la vihuela es grãde, tenga la prima* (primeira corda) *mas gruessa que delgada. Y si es pequeña, tenga la prima mas delgada que gruessa: y hecho esto, subireys la prima tan alto quanto lo pueda suffrir: y depues templareys las otras cuerdas, al punto dela prima* (fol.A3V).

(11) Cf. MICHELS, Ulrich.*DTV-Atlas zur Musik*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag/Bärenreiter Verlag, 1981, p.188 (trad. esp. León Mames, *Atlas de musica, I*. Madrid: Alianza Ed., 1989).

(12) Juan Bermudo descreve este processo na *Declaración de instrumentos musicales* (Ossuna: Juan de Leon, 1555), *libro* II, cap.35 : *Comúnmente los tañedores de vihuela que son diestros en el arte de cifrar y de poner en este instrumento cifras ymaginam començar la sexta cuerda en vazio en gamaut y algunas vezes em A re* (...) *Puede ser la sexta en vazio no solamente gamaut* (Sol), *o A re* (Lá) *pero B mi* (Si) *y C fa ut* (Dó) *y D sol re* (Ré) *y cualquiera de los otros signos diferentes. Dije señaladamente ymaginar porque pintar las vihuelas, guitarras, bandurrias y rabeles que adelante veréys no se hace porque de parte de los dichos instrumentos ello sea así, sino que teniendo las vihuelas dibujadas, fácilmente (mirando a los signos que en ellas están pintados) pueden cifrar. Es, pues, este arte ymaginario; para por él venir con facilidad y certidumbre a cifrar que es lo que muchos tañedores desean. De la manera que ymaginaréis ser la sexta en vazío, así tendrán las claves sus asientos. Pues como se mudare en la vihuela el gamaut, así se mudarán las claves*. Cf. NARVÁEZ, Luys de. *Los seys libros del Delphin de música de cifra para tañer vihuela*. Valladolid, 1538; Transcripción y estudio por Emilio Pujol. Barcelona: Instituto Español de Musicología, 1945, p.29.

(13) A análise das peças classificadas por R.Chiesa como *fantasias* X a XVIII (do primeiro livro) e das referências legadas por Milan, não deixa qualquer dúvida de que estas pertencem à mesma forma musical dos *tentos* do segundo livro : *Esta arte de musicas que agora se sigue* (grupo N) *es semblante ala musica d̃l quarto y quinto quadernos* (grupos D e E) *d̃l primero libro* (fol.M4v). Portanto, ao reclassificarmos tais peças como *tentos*, temos que alterar a numeração das fantasias que se seguem.

(14) Dressler, no *Praecepta musicae poeticae*, de 1563, caracterizou esses três tipos de cadências: 1. principais (*principales*) ''*...nas quais consistem o fundamento do modo /.../as cadências /.../são construídas sobre as notas das espécies de quarta e quinta, ou nos* ***repercutia***; 2. secundárias (*minus principales*) *...que não se afastam da fonte básica do modo, mas podem ser inseridas sem efeito desagradável no meio de uma obra*; 3. estranhas (*peregrinae*) *...que não possuem lugar próprio no modo, mas são invasões de outros modos*''. Cf. POWERS, Harold S.. ''Mode'', in : *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Org.S.SADIE). London: Macmillan Publs.Ltd.,1980, v.12, pp.376-450.

(15) Para essa análise, marcamos todas as cadências observadas na música para vihuela solo, indicando o grau em que ocorriam. Em seguida, preparamos uma tabela com o número de cadências encontradas por grau em cada peça para, em seguida, proceder a uma análise estatística, agrupando obras de mesmo modo e transposição modal. Não consideramos a música para voz e vihuela, cujas cadências intermediárias possuem um comportamento diverso, ficando restritas quase que exclusivamente às *clausulas generales*.

(16) Cf. DARWIN, Charles. *Origem das espécies* (trad.Eugênio Amado). B.H.: Editora Itatiaia; S.P.: EdUSP, 1985, p.366.

BIBLIOGRAFIA

ALDRICH, Putnan. "An Approach to the Analysis of Renaissance Music", in: *The Music Review*, 30 (1):1-21, 1969.

FOX, Charles W.. "Accidentals in Vihuela Tablatures", in: *Bulletin of the American Musicological Society*, (4):22-24, 1940.

GREBE, Maria-Ester. "Modality in Spanish Renaissance Vihuela Music and Archaic Chilean Folksongs : a comparative study", in: *Ethnomusicology*, (11):326-342, 1967.

GREENE, Thomas. "The Hexacord System as it applies to the Spanish Vihuelists", in: *Chelys*, 1(3):23-27, 1976.

HONEGGER, Marc. "La tablature de Diego Pisador et le problème des alterations au XVIº siècle", in: *Revue de Musicologie*, (59):38-59, 191-230, 1973; (60):3-32, 1974.

HUDSON, Richard. "The Concept of Mode in Italian Guitar Music During the First Half of the Seventeenth Century", in: *Acta Musicologica*, (42):163-183, 1970.

ROUTLEY, N.. "A Pratical Guide to Musica Ficta", in: *Early Music*, feb.1985: 59-71.

STRUNK, Oliver. *Source Readings in Music History. I - Antiquity and Middle Ages;* e,*II - The Renaissance*. London/Boston: Faber & Faber, 1965.

WARD, John M.. "Le problème des hauteurs dans la musique pour luth et vihuela au XVIº siècle", in: JACQUOT, Jean. *Le luth et sa musique*. Paris: Centre National de la Recherche Scientifique, 1958, pp.171-178.

ZARLINO, Gioseffo. *On the Modes*, parte IV de: *Le Institutioni Harmoniche (1558)*. New Haven/London: Yale University Press, 1983.

Paulo Augusto Castagna é bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) e pós-graduando do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). Como pesquisador, dedica-se ao estudo da música brasileira, desenvolvendo atualmente trabalho sobre a prática musical no Brasil dos séculos XVI e XVII.